ARCHITEKTUR ALS MORAL

Erschienen in der Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag, Dresden 1935

Die reichsdeutschen Kunsthistoriker, die dem großen Vorbilde Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage ihre Verehrung ausdrücken wollen, stehen heute in einer Lage, die der Verehrte selber niemals erlebt hat, die er selber nicht wird teilen können. Ihr Volk, in dessen alte Kunst der große Schweizer aus dem Bewußtsein natürlicher und geistiger Zugehörigkeit so tiefe Einsichten eröffnet hat, nimmt einen Aufschwung aus verzweifelter Not, den die Welt noch nicht verstehen will, der aber uns alle, die wir dazu gehören, leidenschaftlich angeht, und der gerade den Lebendigsten die Frage entgegenwirft: Was soll noch Kunstgeschichte heute, wo das Leben nach Taten ruft? Was darf und soll noch Betrachten, wo Handeln das Nötigste geworden ist? Es wäre unecht und unrecht, es entspräche nicht der aufrichtigen Verehrung, die wir dem großen, unseren äußeren Grenzen entrückten Geiste entgegenbringen, wenn unsere Lage nicht gerade hier zugleich mit unserem Danke und unserer Bewunderung zum Ausdruck käme.

Wir spüren aber auch: Wir dürfen auf Verständnis rechnen. Denn nichts wäre falscher, als in Wölfflins Lebensarbeit ein hintergrundloses Ringen um das Verständnis lediglich von Formen und ihrer Geschichte zu sehen. Wir wissen – mancher vielleicht erst neuerdings, mancher schon seit langem –, welche Bedeutung dem Worte Gesinnung gerade in seiner Darstellungskunst innewohnt. Große Form ist nicht da ohne große Gesinnung. Wer dieses Gefühl, das selber Gesinnung ist, nicht gerade aus den formverständigsten und selber formvollendetsten Schriften Wölfflins gewonnen hat, der hat ihn gewiß nicht verstanden. So vertraut auch derjenige, der Wölfflins letzten reichsdeutschen Lehrstuhl zu betreuen hat, darauf, daß er verstanden wird, wenn er in freier Form, ohne ausgreifende wissenschaftliche Beweise, manches schon anderwärts Gesagte getrost wiederholend, sein Bekenntnis ablegt, einen Teil wenigstens des allgemeineren Bekenntnisses gibt, das ihn in die Reihen der neuen Bewegung treiben mußte.

Anschauung der Welt ist Weltanschauung. Bildende Kunst ist Weltanschauung, in unsprachlicher Form geäußert – oder verraten. Ihre Form drückt

Gesinnung aus. Gesinnung ist ein sittlicher Begriff. Formengeschichte ist also auch Gesinnungs-, auch Sittlichkeitsgeschichte. Wissenschaft aber ist Leidenschaft. Echte Wissenschaft von der Kunst ist leidenschaftliche Mühe um den Sinn von formgewordenen Gesinnungen, echte Kunstgeschichte leidenschaftliche Mühe um die Schicksale dieser Gesinnungen – unserer eigenen zuerst, wie sie unsere Vorfahren, ihre Verwandten, ihre Nachbarn erlebt und geformt haben. Wissen um Geschichte der Formen kann heute aufrechthalten. Die Leidenschaft des Forschens wird gerade dem heutigen Deutschen in einer neuen Weise zu einer Leidenschaft des Wollens. Das Betrachten wird wieder zum Handeln.

Innerhalb der Kunstgeschichte, auf die wir zurückblicken können, scheint die Gesinnung, die ein Kunstwerk bezeugt, immer um so mehr die einmalige einer Persönlichkeit geworden zu sein, je später dieses Kunstwerk war; je früher es war, desto mehr scheint es von einem allgemeineren Ganzen auszusagen. Freilich, auch eine echte Persönlichkeit ist noch immer nichts gänzlich aus der Welt Gerissenes. Eben deshalb können ja Persönlichkeiten zum Volke zurück, können gerade Persönlichkeiten ein Volk wiederherstellen. Eine echte Persönlichkeit ist Volk, Stamm, Familie, Typus in einer einmaligen Zuspitzung. Wölfflin selber, seine eigene, so unvergeßlich festumrissene Persönlichkeit wird niemand anschauen können, ohne zu begreifen, daß hier ein Schweizer vor ihm steht; natürlich nicht ein Landsmann Borrominis oder Rousseaus, wohl aber ein Landsmann Hodlers.

Je mehr im Laufe der Geschichte die Persönlichkeiten sich gegeneinander zerspalteten, desto größer wurde ihre Entfernung nicht nur voneinander, sondern auch vom Ganzen ihres Volkes – bis an einen Punkt, wo das Ganze überhaupt zu zerreißen drohte. Das ist nicht nur besonders deutliches Schicksal der Deutschen, die in ihrer ganzen Geschichte Katastrophen angezogen haben wie der Blitzableiter den Blitz – das ist zuletzt europäisches Schicksal gewesen. Die Freiheit des Willens aber, der sich dagegen stemmt, ist bei uns gerade heute um ebensoviel deutlicher geworden, als Deutschlands Katastrophen, seine Leiden, seine Mühen, seine Taten (denken wir nur an den Weltkrieg) über alles Maß größer waren als die der anderen. Jener tragische europäische Vorgang aber spiegelt sich in der Kunst selber. Er wird im späteren 19. Jahrhundert deutlich als Formengeschichte. Die allgemeine Zerfetztheit, der Mangel eines bindenden Glaubens, einer bindenden Gesinnung, ohne die große Stile noch niemals möglich waren, offenbarte sich in der Kunst. Nur eine der bildenden Künste war noch wenigstens zu hervorragenden Einzelleistungen

in größerer Zahl fähig: die Malerei. Eine andere aber war ebenso besonders unfähig, noch eigenen Stil zu haben: die Architektur. Ein echtes Sprachgefühl redet von malerischer Unordnung und von architektonischer Ordnung. So sicher wir (und gerade durch Wölfflin) wissen, daß ein gutes Bild, auch ein spätes, sich nicht in malerischer Unordnung erschöpft – der Begriff selber lebt. Malerische Unordnung ist sinnvoll möglich, architektonische Unordnung ist es nicht. Wir haben erlebt, daß eine Zeit da war, ja, wir wissen, daß sie erst noch durch uns zu überwinden ist, in der es eine große Augenkultur gab, eine Kultur des gemalten Bildes, auf Auserwählte beschränkt, ein zeiteigenes malerisches Sehen – aber keine zeiteigene Baukunst, nicht einmal eine zeiteigene Rahmenform für das Bild. Einzelne, übrigens deutsche Versuche, von Thoma, Marées, Hildebrand, bewiesen ja gerade, daß es nicht einmal mehr einen Rahmen des späteren 19. Jahrhunderts gegeben hat. Wie hätte es ihn auch geben sollen, da ja kein zeiteigener Kirchenstil, kein monumentaler Stil da war! Diese Zeit, die wohl noch raffinierte Bilder, aber keinen monumentalen Bau aus eigener Kraft erzeugte, war ohne Ganzheitlichkeit. Sie war der Musik, des Dichtens, des Denkens in Einzelköpfen fähig, so wie in der bildenden Kunst noch gerade der Malerei (oder einer der Malerei verfallenen Plastik), weil hier noch ein privates Dasein möglich war: das einzige, was im letzten Grunde galt. (Auch dies zum Gebiete der Moral gehörig.) Große Architektur dagegen ist stets das Gesicht einer überindividuellen Ganzheit, so sehr sie auch durch große Persönlichkeiten geformt werden muß. In allen echten großen Zeiten, in allen durch einen eigenen Mythos gebundenen, erfolgte die architektonische Leistung, die Leistung des großen Einzelnen, im unverkennbaren Auftrage eines Ganzen. Nicht sich selbst zuletzt suchte der Künstler – er suchte das bindende Wort für alle, die seiner weiteren Umwelt zugehörten. Architektur ist das Gesicht eines überpersönlichen Gesamtcharakters, sie ist immer einer Allgemeinheit zugedacht und eben darum schon Moral, eben darum auch aussagend über Schmach oder Ehre. Da dieser Gesamtcharakter nicht mehr in sicheren Umrissen bestand, zerriß auch das Gesicht, und tausend Masken wurden vergeblich ihm vorgeklebt. Die einfachsten Grundgefühle für Verhältnisse und Ausdehnung versanken. Stil wurde aus Wesensform zur Zutat. Die neuen Bedürfnisse wurden erfüllt, ein Mantel aber, aus tausend Flicken zusammengefügt, darübergehängt. Am Züricher Polytechnikum hat man einst sogar „gotische" Dampfmaschinen gebaut. Aber eine Lokomotive ist keine Kirche, eine Bank kein Adelspalast, ein Postgebäude kein Rathaus. Das Schlimmste, das fürchterliche Bild der Neustädte mit ihren Brandmauern,

die schmähliche Schändung der alten Stadtbilder, sobald man wagte, in sie zu greifen (gar noch mit gut gemeinter, stets mißlungener Nachahmung), das chaotische Durcheinanderstürzen von Maßen und Verhältnissen, das ist das unwillkürliche Selbstbildnis jenes Zeitalters, das wir verlassen wollen: Kampf aller gegen alle unter staatlichem Schutze.

Genau so wie das neue Deutschland diesen Kampf aller gegen alle nicht mehr will, wie es mit Entschlossenheit, selbst große Härten mit vollem Recht nicht scheuend, gegen diesen als den schlimmsten aller Lebensfeinde vorgeht, so kann es auch eine Architektur des Scheines, der Zerrissenheit, vor allem der Unganzheitlichkeit nicht mehr wollen. Und hier mitzuhelfen, ist Sache auch derer, die Zeit, Recht, Pflicht zum Betrachten haben. Hier eben wird Betrachten zur Forderung, hier eben wird es Handeln. Die Bewegung ist im einzelnen längst im Gange, aber erst jetzt wird ihr tieferer Sinn deutlich. Er liegt nur außen auf ästhetischem, er liegt zuletzt auf moralischem Gebiete.

Nicht daß wir, die das offen sehen und geschichtlich begründen können, in der Lage wären, das Neue selbst zu schaffen. Wir können nichts tun, als es gläubig erwarten, von einer allgemeinen Umformung der Geister erwarten, an der wir nun freilich unmittelbar mithelfen können und die nötig ist, wenn wir leben wollen. Das aber wollen wir. Dieses von allen verkannte, von den nächsten Verwandten geschmähte, mißverstandene und verratene Volk will leben und wird es! Wir deutschen Kunsthistoriker aber haben die Pflicht, diesen tiefen inneren Zusammenhang zu zeigen und zu deuten. Wir müssen natürlich auch den Mut haben, zu warnen, vor Verfrühtem wie vor Veraltetem.

Wir blicken auf die Zeit zurück, da Architektur noch Sprache und Volksgesicht war, Bauen ein heiliger und allgemeiner Vorgang. Nichts ahnte man von ästhetischen Forderungen im Sinne jener eiskalten Bewußtheit, die erst das Fieber der Spätzeit erzeugt. Aber, was auch entstand, das klang, das stimmte. Es war vor allem Sprache. Der Anspruch Clunys auf Gottes Weltherrschaft durch den Papst wurde zum Bauwerke. Der Gegenanspruch des Kaisertumes formte sich unter dem großen und tragischen Heinrich IV. zum Trutz- und Gegencluny des Speyerer Domes. Der Sieg der Pisaner wurde zum Dome von Pisa. Der Stolz jedes einzelnen Herrn an der normannischen Küste sprach durch Kirche und Turm. Es war nicht anders als in der heroischen Zeit des Griechentumes. Die Form war kein Problem, sie war nur eine selbstverständliche Aufgabe und, war die Aufgabe gelöst, eine sprechende Leistung. Ein noch unbezweifelter Glaube bildete sie naturhaft durch. War oder schien gegen den Glauben gehandelt, sollte wieder für ihn gehandelt werden,

so war das Bauwerk der deutlichste Zeuge der Gegenbewegung, es war geformte Moral. Das erste Cluny wollte noch zu altchristlicher Schlichtheit zurück. Das sprach sich im ersten Bau aus. Als der Orden seinem eigenen ursprünglichen Sinne untreu wurde, kam der übersteigerte Machtanspruch, der Verrat am alten eigenen Ideal, zum naiv prahlerischen Ausdruck im dritten Bau. Als Cîteaux dagegen aufstand, war die Askese der sittlichen Absicht sofort deutlich als Askese der Form, und so war immer Architektur ein moralisches Bekenntnis. Städte wuchsen als Lebewesen heran – gerade damals, als die Lehre vom Städtebau noch kein Fachgebiet technischer Hochschulen sein konnte. Und immer – noch heute sehen wir es – stimmte alles, und alles klang.

Ein eingeborener Phantasietrieb, durchaus nicht notwendig gefordert von der christlichen Lehre, gefordert vielmehr von einer innersten Gestaltungslust, die Lehre verwendend, um sich selbst zu verwirklichen, schmückte die Kirchen mit einer Plastik, die immer deutlicher die Verwandten der Griechen verriet – doch wohl nirgends so deutlich als in Deutschland. Sie bekleidete die Kirchen überwiegend da, wo man romanische Sprachen redete, sie nahm vorzugsweise ihren Innenraum als Wohnstätte bei den Deutschen. Sprache, der Architektur entstammend, auch hier! Niemand dachte an eine „ästhetische Würdigung". Das Werk entstand, um da zu sein, nicht um betrachtet zu werden. Eben darum hält es heute dem höchsten ästhetischen Maßstabe stand. Die Größe des kirchlichen Bauwerkes hing nicht von der Zahl der Plätze ab, sondern von der Gewalt der Raumphantasie. Die Figur an oder in ihm konnte auch gut sichtbar werden, sie wurde es zumeist; aber sie mußte es nicht. Sollte sie unbedingt gesehen werden, so nicht um ihrer ästhetischen Wirkung, sondern um ihrer Bedeutung willen. Sie sollte eher „gelesen" werden als „gewürdigt". Genau damals im 13. Jahrhundert, als sie die größte Vollendung erreichte, noch von monumentaler Baukunst gehalten und noch nicht vom Malerischen angenagt, genau damals schuf der Künstler als namenloser Diener am Werke das Reinste, was der Norden je an echt statuarischer Plastik hervorgebracht hat. Noch einmal: was er schuf, hält höchsten Maßstäben später ästhetischer Betrachtung stand – zu seiner Zeit gab es gerade diese nicht, wenigstens nicht als Arbeitsfeld des kritischen Bewußtseins. Die Sicherheit der Form lag in der Sicherheit des Überformalen.

Später dachte man an den Betrachter. Die große Plastik war vom Ideal einer Adelsschicht getragen gewesen, die Haltung und Benehmen selbstverständlich als seelische und körperliche Verpflichtung zugleich auffaßte – wie bei den

Griechen des 5. Jahrhunderts. Der Ritteradel versank, das Bürgertum trat in den Vordergrund. Mit ihm drang das Malerische durch, mit diesem die Anerkennung des Betrachters. Giottos gewaltige Form, unüberbietbar knapp und hinreißend, wollte noch gelesen werden, im Entlang eines rhythmischen und strophischen Sehens. Um 1400 gelang die Aufforderung des Bildes zum senkrecht eindringenden Blicke. Sie war an einen Betrachter gerichtet. Jetzt begann man an ihn zu denken, ihn anzuerkennen. Nur weil der Betrachter nach allen drei Dimensionen des Raumes, nach Sehwinkel, Augenhöhe und Entfernung zum Bilde festgestellt wurde, nur ihm zuliebe entstand die Perspektive, entstanden Augenpunkt und Distanzpunkt als Formwerte des Bildes. Große Werte wurden dadurch geschaffen – aber auch große Gefahren. Der Verehrende konnte zum Genießenden, die Gemeinde zum Publikum werden und damit einst das Ganze zur Summe zerfallen. Das konnte nicht nur, es mußte zuletzt geschehen, es ist geschehen. Einst wurden erlesene Künstler mit geschulten Helfern vom großen Bauwerke angefordert und erzogen. Heute bieten zahllose Künstler unerwünschte Kunst in Kunstausstellungen an. Mit der ganzheitlichen Moral sank die Ganzheitlichkeit der Architektur und von da aus die ganzheitliche Moral alles Künstlerischen. Seit der Betrachter anerkannt war, begann auch für die Baukunst erst die Möglichkeit, Selbstdarstellung des Architekten zu werden. Diese konnte noch sehr großartig ausfallen, wie wir oft genug gesehen haben. Immerhin war das Schicksal der Architektur bereits an einzelne gegeben. Nun hing es ganz anders als früher von der Größe des einzelnen ab, ob eben diese eigene Größe noch vertretungsfähig war für die Größe eines Ganzen. Michelangelo war zu so etwas fähig, aber schon er erfuhr die Leiden des Vereinsamten und litt privat unter schon halbprivaten Aufträgen. Er hatte, ähnlich Rembrandt und Beethoven an ähnlichen Stellen späterer Geschichte, noch eben die Größe einer Epoche namenloser Kunst, aber er wandte sie schon an auf die Darstellung seines großen Ichs.

Seit dem 15. Jahrhundert diente auch das Ornament erst deutlich der Schaubarmachung des architektonischen Äußeren. Eine spätere Emporenbrüstung etwa entfaltet nur noch eine Bildseite zum Ansehen; die dem Betrachter abgewandte hat nur noch so viel Bedeutung wie die Rückseite eines modernen Tafelbildes. Das heißt: hier ist ein Stück Form erloschen, ein Stück Wachstum der Form aus sich selber heraus. Im älteren Bau, der keine Betrachter, sondern Verehrende kannte, war auch das der Betrachtung nicht Zugängliche durchgebildet, eine natürliche Gestalt aus sich selbst heraus. Aber wo früher auch

die andere Seite noch eine Gestalt war, gleichwertig als Wachstum – so wie die Pflanze blüht, ohne sich um uns zu kümmern –, da ist später die tote „Rückwand" da, der Blick hinter sie ein Blick hinter Kulissen, ein Teil der Form Kulisse, der Raum schließlich Theater. Darin steckt etwas Moralisches: der Keim der Lüge. Sicher steigerte sich die menschliche Phantasie gerade daran zu neuen Taten, sicher wurden hier auch im Barock noch großartige Siege erfochten, die letzten Siege eines verzweifelt kämpfenden Ganzheitsgefühles. Wir dürfen sie in den letzten Werken des deutschen Barocks erkennen. Dann aber drang, gerade von den vornehmsten Gefühlen gelenkt, eine Betrachtung durch, die zuletzt vom sprachlichen Denken her erzeugt war, ein erster großer Reuevorgang, in mancher Beziehung eine Vorahnung dessen, was heute in uns vorgeht. Nicht zufällig hat auch damals Deutschland einen Befreiungskampf durchgefochten. Aber die edle Haltung des Klassizismus verlor sich zum großen Teil in flächenhaften Träumen. Sein Bestes gedieh auf Papier. Man denke nur an die rein abstrakten, gerade die architektonischen Entwürfe für die Denkmäler Friedrichs des Großen, der Befreiungskriege, des damaligen „Weltfriedens". Noch war vom Barock her, von der noch unzweifelhaften Ganzheitlichkeit, die aber schon ein dynastisch beherrschtes Leben dem Volke hatte abzwingen müssen, ein Stück heroischen Ausdrucks im Klassizismus erhalten geblieben. Aber dieser Stil, der erste, der mit voller Bewußtheit moralisch gemeint war, konnte die Moral des Europäertums selber nicht schaffen. Moral in der Architektur ist eben doch nur möglich durch die Moral der menschlichen Ganzheit, die dahinter steht. So entschwand aus dem Klassizismus das Erbe des Barocks: das Heroische. Was übrigblieb, nennen wir, solange es noch mit dem schlichten Formenanstande des Klassizismus zusammenhängt, Biedermeier. Dieses sicherte noch, solange es eine bescheiden anständige Bürgerlichkeit gab, auch für diese einen Ausdruck von Behagen und Schlichtheit. Der Zerfall aber war unaufhaltsam. Die Stilhetze begann. Architektur wurde zur Lüge. Warum? Der Mensch hatte, auch als einzelner, seine Ganzheitlichkeit verloren, also den Stil. Der Begriff des Vollmenschen lebte nicht mehr. Ein Mensch mit überzüchtetem Gehirn oder mit einseitigem Augensinne, dafür aber mit vernachlässigtem Körper und stumpfen Sinnen gegenüber echt Architektonischem, auch echt Plastischem, galt als „gebildet" und war doch keineswegs gestaltet. Er galt als vollwertig, uns gilt er als minderwertig. Damit hängen alle dem Auslande oft so unverständlichen, oft so gewaltsam erscheinenden neuen Bestrebungen in der Menschengestaltung bei uns zusammen. Wir wollen den einzelnen zu einem vollwertigen Menschen machen, ohne überzüchtetes Gehirn, ohne Einseitigkeit, mit gesundem Körper, gesundem Geiste, gesunder Seele. Gelingt es, diesen Menschen wieder zu schaffen, gelingt es, ein Volk solcher Art in einem heißen und einheitlichen Glauben zu vereinigen, so heißt das alles andere als die Züchtung von Einheitsmenschen – die das Ende wäre. Gerade dann wird der vornehme und führende Einzelne unter Erhaltung des ewigen schöpferischen Rangunterschiedes der Persönlichkeiten allgemein ähnlich proportionierte, aber durchaus persönliche, durchaus verschiedenartige, in sich nach Möglichkeit freie, freiwillig gebundene Menschen zu führen haben. Wenn dies gelingt, dann wird man auch in einer neuen großen Architektur diese moralische Gesundung so selbstverständlich sich ausdrücken sehen, wie das Wesen jedes unverbogenen Vollmenschen in Gestalt und Gesicht zum Ausdruck kommt. Jede Zeit nach uns wird unsere Moral im weitesten Sinne nach unserer Baukunst beurteilen müssen. Wir haben zu ihr erst die Ansätze. Wir haben auch erst die Ansätze zu unserem Menschenideal. Dieses hat voranzugehen. Wenn es aber siegt – und es wird siegen –, so wird man zu unseren Ehren auch Moral wieder als Architektur vor sich sehen.

Dies ist ein Bekenntnis. Es wurde keineswegs abgelegt, um sich aufzudrängen; es wurde gewagt, selbst auf die Gefahr hin, daß es rein sachlich nicht überzeuge. Aber echte Verehrung einer großen Persönlichkeit fordert und erlaubt die freie Darlegung eines eigenen Standpunktes. Je ehrlicher sie als Bekenntnis ist, um so deutlicher ist sie auch ein Zeichen vertrauensvoller Verehrung.